MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918529 4

Clément, Félix
Rapport sur l'état
de la musique religieuse
en France

ML
2927
C54

RAPPORT

SUR L'ÉTAT

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

EN FRANCE

ADRESSÉ A M. DE FALLOUX

MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES CULTES

PAR

M. FÉLIX CLÉMENT

MEMBRE DE LA COMMISSION DES ARTS ET ÉDIFICES RELIGIEUX

PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE VICTOR DIDRON

PLACE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, 30

M DCCC XLIX

126

RAPPORT

SUR L'ÉTAT

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

EN FRANCE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE ET Ce,
RUE SAINT-BENOÎT, 7.

RAPPORT

SUR L'ÉTAT

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

EN FRANCE

ADRESSÉ A M. DE FALLOUX

MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES CULTES

PAR

M. FÉLIX CLÉMENT

MEMBRE DE LA COMMISSION DES ARTS ET ÉDIFICES RELIGIEUX

PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE VICTOR DIDRON

PLACE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, 30

—

M DCCC XLIX

LIBRARY
OCT 16 1975
UNIVERSITY OF TORONTO

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/rapportsurltat00cl

RAPPORT

SUR

L'ÉTAT DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN FRANCE

ADRESSÉ

A M. DE FALLOUX

MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES CULTES.

Monsieur le Ministre,

Si depuis longtemps l'art religieux éprouve un malaise remarqué par tous les hommes attentifs; s'il tend à s'affranchir des liens qui l'enchaînent; s'il se débat avec énergie pour sortir de la prison ténébreuse où l'ont enfermé plusieurs siècles d'un philosophisme sec et sans entrailles; s'il veut enfin, répudiant une monstrueuse alliance, s'élancer comme jadis sur les ailes de la foi, il appartient à vous, Monsieur le ministre de l'Instruction publique et des Cultes, d'encourager ses efforts et de lui tendre noblement la main. L'ange de l'art religieux a des ailes assez amples pour qu'une fois affranchi, il abrite et protége ses libérateurs.

La question que j'ai l'honneur de vous exposer, monsieur le Ministre, paraît fort complexe au premier coup d'œil. En effet, la musique religieuse est contemporaine du premier acte d'adoration de la première famille humaine. Elle a dû prendre naissance un soir dans les plaines d'Éden, alors que toute la famille réunie adressait à Dieu la prière commune, récitatif dans lequel la voix douce des femmes et des enfants se mariait à celle du vieillard, remplissant les fonctions de prêtre dans ce culte primitif. Ce concours de voix différentes produisant naturellement des accords rhythmés ne tarda pas à devenir un sujet de remarque et d'étude. On s'appliqua à redire les effets qui avaient charmé, en même temps que les improvisations heureuses de la prière étaient recueillies et conservées. Que devint ce langage dans l'antiquité? On le sait. Chez les païens, il fut et dura un bégaiement inintelligible, tantôt sonore et retentissant, tantôt burlesque et ridicule, toujours indigne de l'Être divin. Chez le peuple hébreu, au contraire, il fut

constamment beau, digne et intelligent depuis la prière de Jacob (Genèse, XXXII, 9) jusqu'au cantique de Zacharie (Luc. I, 68). Il se transforma en plainte mélancolique lorsque les Hébreux, assis au bord du fleuve de Babylone, pleuraient, les yeux tournés vers Sion (Ps. 136); en accents de douleur résignée dans le livre de Job; de victoire et de triomphe dans le cantique de Moïse. Il est de toute évidence que la musique accompagnait ces textes lyriques dont la Bible est remplie. Les Israëlites, la plupart, savaient chanter et jouer des instruments (II Rois XIX, 35) (Ecclés. XXXII, 7-8). Les vérités de la religion entraient dans l'esprit des enfants par le moyen de la mélodie inséparablement unie au texte. Comme la musique des Grecs, celle des Hébreux produisait des effets merveilleux que la nôtre est loin d'atteindre, il faut le reconnaître. Elle apaisait le noir chagrin de Saül et calmait sa frénésie (I Rois, XVI, 23). Elle secondait l'action des prophètes (I Rois, 10), témoin ceux qui descendaient de la colline de Dieu, précédés de personnes portant des lyres, des tambours, des flûtes et des harpes. Élisée lui-même demandait un joueur d'instruments pour prophétiser (IV Rois, III, 15). Ces exemples sont fréquents. L'enseignement de la musique entrait dans la constitution même de l'État chez les Hébreux. Quatre mille chantres chantaient les louanges du Seigneur sur les instruments que David avait fait faire pour cet usage (Paral. XXIII, 5). Des familles entières se consacraient à ces fonctions et devinrent des corporations de musiciens. Deux cent quatre-vingt-huit maîtres habiles étaient chargés de l'enseignement des autres et n'étaient eux-mêmes que les disciples de vingt-quatre d'entre eux qui étaient véritablement les chefs de cette population d'artistes (Paral. XXV).

De l' « Hosanna » chanté dans la Synagogue au « Sursùm corda » chanté aux temps apostoliques dans l'église de Laodicée et un peu plus tard dans les catacombes de Rome, il n'y a qu'un point imperceptible comme celui qui sépare le « Benedictus » prophétique entonné à la naissance de saint Jean, de l'oraison dominicale prononcée par Jésus-Christ sur la montagne : aussi, comme il faut se borner en tout, je vais dès à présent soumettre à votre attention, monsieur le Ministre, l'esquisse rapide de l'histoire du chant liturgique. Quoique cet aperçu soit fait à un point de vue national, cependant qu'il me soit permis de dire qu'il peut en beaucoup de points être généralisé et s'appliquer aux États d'Occident. En effet, l'Italie, la France, l'Angleterre, l'Allemagne et l'Espagne, sauf quelques villes où l'ancien rit mozarabe peut avoir été conservé, sont depuis trop longtemps sorties de la véritable voie de l'art liturgique, et ce serait une gloire de plus pour le

gouvernement de la République d'aider, autant qu'il est en son pouvoir, et sous le patronage éclairé de NN. SS. les évêques, à une réforme du chant ecclésiastique. Après avoir suivi la musique religieuse depuis les temps apostoliques jusqu'au XVIe siècle, nous jetterons un coup d'œil rapide sur la décadence qui, depuis cette époque de renaissance païenne, l'a conduite jusqu'à nos jours, et constatant son état actuel, nous aurons l'honneur de vous proposer les moyens de la faire revivre, de la replacer dans l'atmosphère catholique d'où elle s'est échappée, enfin de rendre à ces magnifiques cathédrales, témoins du génie et de la foi des Français, nos pères, le langage qui leur convient. Ce n'est pas seulement une restauration, une œuvre archéologique dont j'aurai l'honneur de vous demander l'application, mais une œuvre d'une haute importance religieuse et sociale. La source de la poésie sacrée n'est pas tarie, et le sentiment qui a présidé à la composition des belles hymnes catholiques peut encore inspirer des chefs-d'œuvre.

A peine sorties de l'ère sanglante des persécutions, les Églises de Constantinople et d'Antioche dans l'Orient, celle de Milan dans l'Occident, s'appliquent pendant le IVe siècle à établir le chant alternatif des psaumes et des hymnes. C'est ici que la pensée de l'Église se révèle au sujet de l'emploi de la musique religieuse. Le chant de tous interprète de la foi de tous, telle est la manifestation qu'elle oppose aux hérétiques qui déjà l'obsèdent et rôdent autour d'elle. Diodore et Flavien, selon Théodoret, divisèrent le peuple en deux chœurs et leur firent chanter tour à tour les psaumes de David; il faut croire que cette psalmodie n'était pas aussi détestable qu'on le croit généralement de nos jours, puisque saint Augustin la trouvant établie à Milan, s'écriait : « Combien de fois ai-je pleuré, Seigneur, à l'audition de vos hymnes et de vos cantiques, ému profondément en entendant les voix des fidèles assemblés chantant mélodieusement. Ces voix se glissaient dans mes oreilles et la vérité coulait dans mon cœur; un sentiment pieux s'augmentait en moi; les larmes roulaient dans mes paupières et je me sentais heureux de pleurer ainsi. L'Église de Milan avait adopté récemment ce moyen de consolation et d'exhortation; les frères unissant avec enthousiasme leurs voix et leurs cœurs. Justine, mère du jeune Valentinien, séduite par l'hérésie arienne, avait persécuté votre serviteur Ambroise. La foule pieuse veillait dans l'église, prête à mourir avec son évêque. Ma mère, votre servante, donnait l'exemple et passait les heures en oraison. Quoique privé alors de la chaleureuse influence de votre esprit, néanmoins j'étais frappé de l'aspect étrange de cette ville désolée. Ce fut alors qu'on institua le chant des hymnes et des psaumes selon la coutume des Églises d'Orient, de peur

que le peuple ne succombât à la douleur et à l'ennui. Cet usage est demeuré, s'est répandu dans presque toutes les assemblées de vos fidèles et a été imité sur tous les points de la terre ». (S. Augustini Confessionum lib. IX, cap. 6.)

Il était important de s'arrêter sur ce point de départ des chants liturgiques afin de bien constater que l'union des voix et des cœurs a été le but de leur création. Ainsi une musique qui serait l'œuvre de quelques personnes seulement, à l'exécution de laquelle le peuple resterait et devrait même rester étranger sous peine de détruire l'harmonie, une musique qui ne serait pas composée pour accompagner les textes, mais qui existerait elle-même à l'aide de fragments de textes placés, déplacés, répétés et éliminés suivant le caprice d'un seul homme, une musique qui s'insinuerait dans les oreilles sans que la vérité pénétrât doucement dans le cœur; une telle musique, disons-nous, ne serait plus en rapport avec le but primitif que se proposait l'Église en instituant la liturgie chantée.

Pendant les Ve et VIe siècles, le corps de la liturgie prit un accroissement considérable. Les formes de la foi chrétienne durent subir de nombreux changements suivant les mœurs et le caractère des peuples chez lesquels elle s'était établie. Aussi, en dépit des efforts de saint Sirice, de saint Célestin, de saint Innocent, les liturgies ambrosienne, africaine, mozarabe et orientale se formèrent. L'Église de France elle-même, restée jusqu'alors pure de toute hérésie, s'était donné une liturgie particulière à laquelle avaient contribué saint Loup, évêque de Troyes, saint Euphrone, évêque d'Autun, saint Venerius et saint Eustase, évêques de Marseille, Salvien et Musœus, de la même ville, Claudius Mamert, de Vienne, saint Sidoine Apollinaire, évêque de Clermont, saint Césaire, évêque d'Arles, saint Germain, évêque de Paris, saint Fortunat, évêque de Poitiers, saint Grégoire, évêque de Tours.

Le mot de saint Célestin « ut legem credendi lex statuat supplicandi » a pu seul déterminer saint Grégoire le Grand à envelopper dans son œuvre réformatrice la liturgie gallicane à laquelle tant de saints et de bons poëtes avaient travaillé. D'un autre côté, les arts étaient dans la Gaule de plus fraîche date qu'en Italie, et la musique qui accompagnait les chants réunis par saint Grégoire a dû contribuer beaucoup à leur adoption. Quel que fût l'état de la musique religieuse dans les cathédrales de France au VIIIe siècle, il est constant que Charlemagne reçut de saint Adrien deux chantres auxquels tous les maîtres de chant des villes de France durent, par ordre du roi, envoyer leurs antiphonaires pour qu'ils fussent corrigés; que ce fait seul que nous tenons dégagé de tous les détails qui l'accompagnent dans les chroni-

ques établit l'adoption de l'antiphonaire grégorien avec tous les chants qu'il renfermait, chants dont l'origine s'arrête, comme nous l'avons vu plus haut, aux psalmodies chantées à la fin du IIIe siècle dans l'Église d'Antioche.

A partir du règne de Charlemagne jusqu'au XVIIIe siècle, les textes et le chant grégorien servirent de base aux offices divins. Mais en même temps que les monuments chrétiens s'élevaient plus haut, se décoraient d'un plus grand nombre de sculptures, se peuplaient de colonnes élégantes, de bas-reliefs et de clochetons, la liturgie s'enrichissait aussi de pièces poétiques, de mélodies remarquables dues au génie de Robert, roi de France, de Fulbert, évêque de Chartres, de saint Léon IX, auparavant évêque de Toul, de Raynald, évêque de Langres, de saint Anselme, archevêque de Cantorbéry, de saint Bernard, de Maurice de Sully, évêque de Paris, du grand pape Innocent III. La musique religieuse à l'époque où nous sommes arrivés, c'est-à-dire aux limites du XIIIe siècle, peut rivaliser de beauté, de convenance, d'élévation, de logique avec les plus belles créations monumentales de cette époque extraordinaire. A la phrase grégorienne destinée à soutenir par une cadence mélodieuse l'attention que le fidèle doit apporter au texte sacré, les poëtes du moyen âge, la plupart compositeurs, ont ajouté de nobles élans d'enthousiasme et de ferveur. Quelques-uns de ces chants ont survécu à la réformation liturgique faite au XVIIIe siècle; la plupart sont enfouis dans les rayons des bibliothèques; mais une fois mis au jour, ils exciteront l'admiration qu'inspire la découverte d'un chef-d'œuvre ignoré. A en juger par ce que nous connaissons, le *Dies iræ* ne vaut-il pas la cathédrale de Chartres? le *Lauda Sion* ne vaut-il pas la Sainte-Chapelle? Ces quatre monuments sont contemporains; ils appartiennent au siècle de saint Louis.

Mais au moment où nous nous disposons à gravir avec joie ces degrés qui conduisent à l'apogée de la musique religieuse, tout change à nos yeux. L'humanité condamnée à la lutte et au travail éprouve comme un malaise de son bonheur. Elle avait trouvé la voie qui devait la conduire à la vérité et à la vie; elle s'en détourne. La société française évoque les souvenirs de la Grèce et de Rome païenne; déjà vers la fin du XVe siècle les mélodies religieuses avaient fait place aux accents les plus profanes, et les cathédrales avaient ouvert leurs portes à des cérémonies laïques dans lesquelles la superstition le disputait au dévergondage et à la licence. Les livres de chant furent altérés; les pièces liturgiques les plus vénérables par leur antiquité et leur beauté intrinsèque tombèrent dans un état voisin de la désuétude et de l'oubli. Le chant grégorien servit de thème à des développements exagérés; il perdit le caractère de simplicité et d'onction qui le rendait

accessible à l'intelligence et aux voix des fidèles. Aux accords dont il était accompagné succéda un contre-point bizarre et compliqué sous lequel la phrase mélodique et le texte furent étouffés. Les musiciens habiles méprisant les traditions et oubliant le véritable but de la musique religieuse ne se faisaient aucun scrupule de remplacer les chants anciens par leurs inspirations personnelles. Ceux qui ne l'étaient pas, chantaient les textes les plus sacrés sur des airs profanes composés pour célébrer les plus mauvaises passions. Les poëtes, répudiant la langue latine telle que les mœurs chrétiennes et nationales l'avaient faite, langue rationnelle, féconde et profondément théologique, préféraient chanter les mystères de la religion avec l'aide de la muse d'Horace. On vit revivre les dénominations *numen*, *tonans*, *alma parens* appliquées à la Divinité et à la Vierge. Les prêtres étaient appelés *flamines*. Les papes étaient élus par la faveur des dieux immortels, *Deorum immortalium beneficio ;* on appelait l'excommunication *aquæ et ignis interdictio ;* la sainte Vierge *Dea*. De telles inconvenances se trouvaient dans la bouche ou sous la plume de Pierre Bembo, secrétaire de Léon X. Ce pontife lui-même sollicitait François Ier à combattre les Turcs *per deos atque homines* dans une lettre qu'il lui écrivait; tant l'enthousiasme pour les formes païennes était entraînant et irrésistible à cette époque. Un poëte faisant la description de la cène, disait :

Tum Christus sociis Bacchum Cereremque ministrat.

Si nous transcrivons ici ces extravagances, quelque répugnance que nous en ayons, c'est dans le but de montrer combien il est dangereux d'invoquer le XVIe siècle en matière d'art religieux et de liturgie. Si les compositeurs eussent pu s'inspirer à cette époque de la mélopée des Grecs, comme les architectes, les sculpteurs et les autres artistes s'inspiraient à la vue des ruines des temples païens et des représentations des dieux de l'Olympe, ils auraient sacrifié les séquences nationales aux chants et aux chœurs de danses en l'honneur de Bacchus ou de la bonne Déesse. Ne pouvant participer sous ce rapport aux bénéfices de la renaissance, ils s'attachèrent à créer un art nouveau qui fût une protestation contre celui qui était sorti des entrailles mêmes du christianisme. Telle fut l'origine de cette musique dite religieuse dont ils nous léguèrent le triste héritage. Mais la Providence, qui veille sur les Églises d'Occident, fit sortir le bien de l'excès du mal. Le clergé s'était ému du relâchement général des mœurs et de cet envahissement de l'élément païen dans les pratiques religieuses. Jean XXII, dans la bulle *Docta sanctorum*, s'était élevé contre les scandaleux accents qui retentissaient dans

les églises, et avait voulu redonner au chant religieux son antique splendeur. Mais, nonobstant ses efforts, la liturgie et le chant ecclésiastique s'altérèrent de plus en plus jusqu'à ce que Paul IV, à la sollicitation du concile de Trente, jeta les premières bases d'une réforme que saint Pie V consomma. Ce grand pape fit chercher le chant grégorien dans les manuscrits et dota l'Église d'un bréviaire et d'un missel dont on se sert de nos jours dans les diocèses qui suivent l'usage de Rome. Ce travail immense, qui préserva l'antique voix de l'Église de succomber sous la bruyante musique des XVe et XVIe siècles, ne fut pas cependant exempt de toute altération. On peut s'en convaincre en comparant la première édition imprimée du Missel de saint Pie V avec les manuscrits des Xe, XIe, XIIe et XIIIe siècles.

Le chant romano-français, qui s'était enrichi, comme nous l'avons dit plus haut, des inspirations magnifiques des plus grands hommes et des plus grands saints, trouva grâce devant le réformateur liturgique, qui en approuva l'usage par une clause toute spéciale de la bulle *Quod a nobis*, clause par laquelle il établit une réserve en faveur des missels dont l'existence remontait à deux cents ans. Cette exception ne vient-elle pas corroborer de toute la force de l'autorité papale la pensée des historiens, des archéologues et des artistes chrétiens qui signalent au commencement du XIVe siècle une déviation du progrès, un art interrompu, les sociétés d'Occident faisant fausse route? Cette absolution donnée par le Saint-Père à la liturgie depuis les temps apostoliques jusqu'à la fin du XIIIe siècle n'est-elle pas un blâme suffisant de ce qui s'est passé pendant les deux siècles suivants? Nous pouvons donc conclure en passant : 1° que l'œuvre de saint Pie V a été la consécration des textes et de la musique religieuse antérieures au XIVe siècle; 2° que NN. SS. les évêques qui adoptent l'office romain dans leurs diocèses peuvent invoquer la clause « *illis tamen exceptis* » de la bulle de saint Pie V, et par conséquent joindre à l'exécution de la mélodie grégorienne les belles séquences qui nous sont chères à tant de titres. Nous les exhumons une à une des manuscrits où elles ont été oubliées pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, époque trop orgueilleuse pour admettre derrière elle l'existence d'un passé. On préférait descendre des Grecs et des Romains plutôt que de Charlemagne et de saint Louis. Mais avant de nous occuper du sort de la musique religieuse dans les mains de Claude Chastelain et de l'abbé Le Bœuf, nous allons parler d'un personnage qui a exercé une grande influence sur l'art religieux, de Palestrina.

Si nous jugions ce compositeur sur les œuvres que sa manière a produites, que son nom a abritées, sur les œuvres de ses élèves et de ceux

qui ont marché sur ses traces, notre appréciation devrait être sévère. En effet, Palestrina commence la série des maîtres qui ont adopté pour maxime l'art pour l'art; qui ont fait résider la pensée religieuse dans une succession d'accords plus ou moins harmonieux, au lieu d'en faire l'accompagnement modeste et obéissant d'un texte. Cette distinction a besoin, monsieur le Ministre, de votre bienveillante attention. Quoiqu'elle résulte d'une intelligence exacte de la liturgie, elle semble être neuve et dès lors suspecte. Nous croyons que le sentiment ne doit pas remplacer la doctrine, mais s'y mêler; que l'expression toute artistique est inférieure à l'expression dogmatique; que les inflexions et la durée des sons ne peuvent jamais remplacer la formule enseignante des textes sacrés. Cependant, n'est-ce pas ce que nous avons vu depuis Palestrina? il peut être à nos yeux le premier des compositeurs de musique, le prince de la musique, comme on l'a appelé, mais il est en même temps le dernier des compositeurs liturgiques. En effet, d'après ce qui précède, vous avez vu que le but de l'Église, en instituant la liturgie chantée, avait été l'union des cœurs et des voix, cet aliment fortifiant de la foi; la musique composée par Palestrina peut-elle entrer dans cet ordre d'idées? Non : 1° parce qu'elle est d'une facture impopulaire; 2° parce qu'elle ne peut être exécutée que par des artistes habiles; 3° parce qu'elle sacrifie et mutile les textes pour les faire servir à des combinaisons harmoniques et à des dispositions chorales.

Si nous ouvrons la partition tant vantée du « *Stabat Mater* » de Palestrina, nous trouvons deux chœurs composés chacun de quatre parties et chantant tantôt successivement, tantôt simultanément. On n'y distingue aucune mélodie. Les accords groupés avec une habileté prodigieuse produisent des effets d'un grand caractère, et, si nous traitions ici la question de musique proprement dite, nous nous laisserions aller sans regret à notre admiration. Mais que devient la voix du peuple pendant cette symphonie? que deviendrait même celle du prêtre si une telle musique était introduite dans d'autres parties de l'office divin? Quand le prêtre, s'adressant à l'assemblée, s'écrie : *sursum corda;* de quel droit quatre ou huit personnes répondraient-elles : *habemus ad Dominum*? Il y a là une infraction aux règles liturgiques et au bon sens. En passant sous silence la complication des morceaux de Palestrina, complication qui en a rendu l'exécution fort difficile et partant fort rare, nous ne pouvons nous empêcher de signaler le peu de respect qu'on y remarque pour les textes. En effet, pendant qu'un contralto chante le mot *passionis,* le ténor chante *ejus sortem;* si l'on distingue les mots *jam dignati,* ce n'est qu'en fermant l'oreille aux syllabes *pro me pati* qui sont chantées simultanément. Si

l'on compare ce « *Stabat* » du prince de la musique et ceux qu'on a composés depuis au « *Stabat Mater* » d'Innocent III chanté encore avec tant de ferveur et de piété autour du tombeau pendant la semaine sainte, on pourra se convaincre que rien ne peut remplacer l'œuvre de l'Église. Si Palestrina a été encouragé par le pape Marcel II et toléré par saint Charles Borromée, il l'a dû à sa piété et à sa science musicale dont il faisait un usage plus modéré que ses contemporains. Mais ses compositions sauvèrent si peu la musique et furent si loin de se transformer en chants liturgiques, que le pape saint Pie V, quelques années après, ressuscitait encore dans toutes les Églises d'Occident la mélodie grégorienne et que le concile de Tolède blâmait sévèrement les compositeurs qui ensevelissaient le sens des paroles dans la confusion des voix (1566). *Caveant episcopi ne strepitu incondito sensus sepeliatur.* Les XVe et XVIe siècles virent donc la musique religieuse se séculariser et perdre de vue le terme de son institution. Les laïques y apportèrent leur ignorance des choses religieuses et firent prédominer presque exclusivement la combinaison technique des sons sur l'accompagnement mélodique entièrement subordonné aux textes.

Cette fausse interprétation de la pensée de l'Église catholique eut encore d'autres résultats funestes à l'enseignement religieux et à l'art musical lui-même. L'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, celle des saints et des saintes, les principaux dogmes chrétiens, tout cela est consigné dans les textes liturgiques aussi bien que sur les portes, les vitraux et les stalles de nos cathédrales gothiques. A mesure que ces textes ont été arrachés à la musique qui leur était propre, ils se sont effacés de la mémoire des hommes. Replacés sur des mélodies variables suivant le caprice des maîtres de chapelle, ils devaient cesser d'être populaires quand bien même ils seraient restés intelligibles et n'auraient pas été divisés en mille tronçons, pour obéir aux exigences du contre-point harmonique moderne. Le catéchisme sacré qui retentissait aux oreilles du peuple dans les églises, et qu'il chantait lui-même, a moins résisté à l'action de l'indifférence et du temps que le catéchisme sculpté sur les monuments religieux, et restauré à notre époque sur tous les points de la France. Cette altération jointe à l'abandon de la langue latine a amené une ignorance des choses religieuses que les bons esprits doivent s'efforcer de détruire; car elle conduit à l'anéantissement de toute croyance. Les connaissances musicales ne furent plus le partage que d'un petit nombre d'esprits, et le peuple perdit l'habitude de chanter. En un mot, l'art devint de plus en plus aristocratique. Cette observation ne s'applique pas seulement à la question musicale, elle pourrait se fortifier de nombreux

exemples puisés dans la marche que suivirent la littérature, la peinture et la sculpture, comme aussi dans les détails biographiques des hommes de lettres et des artistes de la renaissance. Dans une société civilisée, les arts sont le miroir des mœurs et réagissent à leur tour sur le sens moral, soit pour l'épurer, soit pour le corrompre. Malgré les sages prescriptions du concile de Trente, les efforts de saint Pie V pour ramener un trop grand nombre de membres du clergé aux règles et aux devoirs ecclésiastiques, les sociétés succombaient à une sorte de vertige et se laissaient entraîner vers des écueils terribles. L'accent de la prière et l'art religieux devaient subir de graves atteintes au temps où l'aumônier de Henri II, Mellin de Saint-Gelais, composait *la déploration de Vénus à la mort d'Adonis*, rivalisant avec le chantre de *Faustine*, le chanoine Du Bellay. Il est vrai de dire que Rabelais, le curé de Meudon, les surpassa tous deux.

Nous sommes heureusement loin de ces temps, et nous touchons peut-être au terme des épreuves et des tempêtes que nos ancêtres du XVIe siècle nous ont fait recueillir. Mais, avant de nous occuper du présent, il nous reste encore à vous exposer, monsieur le Ministre, l'état de la musique religieuse pendant le XVIIe et le XVIIIe siècles.

Quelle que fût l'indifférence générale de cette époque à l'égard de la liturgie, néanmoins les mélodies séculaires conservées par les soins de saint Pie V étaient adoptées dans la plupart des diocèses. Elles ne tardèrent pas à en être chassées et à faire place à de nouveaux chants composés par Claude Chastelain et Nivers. Par suite de causes dont nous n'avons pas à nous occuper ici, les textes anciens ayant été remplacés par d'autres, il fallut fabriquer pour eux une nouvelle musique. Le mépris qu'on professait alors pour tout ce qui appartenait aux quatorze premiers siècles du christianisme donna lieu à l'invention d'un chant qu'on appela figuré ou plain-chant musical. C'était une imitation fort éloignée encore de la musique de Rameau et de Lulli; mais elle témoignait de l'intention qu'on avait de s'en rapprocher. Dans un milieu si singulier, un seul homme conserva et les traditions liturgiques et l'inspiration religieuse des anciens jours; ce fut Henri Dumont, l'un des maîtres de la chapelle de Louis XIV. Il opposa les décrets du concile de Trente au désir que témoignait ce prince d'entendre les motets accompagnés par l'orchestre, et il préféra se retirer plutôt que de plaire au roi en trahissant sa conscience d'artiste chrétien.

Le XVIIIe siècle ne se montra pas moins vandale à l'égard du chant ecclésiastique que son prédécesseur. Les vieilles mélodies grégoriennes jointes aux belles séquences nationales disparurent enfin. Chaque province voulut

avoir son missel particulier. Jamais on ne vit une ardeur pareille à celle des novateurs liturgistes démolissant à l'envi l'œuvre des papes les plus illustres, des évêques les plus saints, des docteurs les plus recommandables. Nous n'insistons pas davantage sur cette étrange détermination qu'il ne nous appartient pas de juger. Nous devons nous attacher exclusivement au côté musical de cette révolution et en apprécier le caractère artistique. Des milliers de mélodies furent composées ou arrangées dans un délai de quelques années par les premiers musiciens qu'on trouva. M. l'abbé Le Bœuf fut chargé de la notation de l'antiphonaire de Paris. A défaut d'inspiration, on consulta les traités, les méthodes anciennes sur la composition du plain-chant, et on croyait avoir réussi lorsqu'on était parvenu à renfermer les pièces de chant dans les limites d'un des huit modes, sans songer que la législation d'un art est relative, et que les meilleurs compositeurs s'en affranchissent la plupart du temps dans leurs œuvres. Le travail fut consommé et les diocèses de France possédèrent un chant ecclésiastique tellement lourd, tellement peu mélodique, qu'il est resté aussi inconnu au peuple que le premier jour de son apparition, et qu'il n'a pas peu contribué à la longue agonie de la musique religieuse en France.

Dès le commencement de ce siècle, une protestation s'éleva de la part d'artistes de talent contre les accents barbares qu'on entendait dans les églises. Ils voulurent les remplacer par leurs inspirations personnelles. Mais cette dîme offerte par eux au culte chrétien portait trop l'empreinte des autres tributs qu'ils payaient ailleurs aux passions profanes. Leurs efforts s'arrêtaient, à leur insu, tellement loin du but, qu'on alla même jusqu'à préférer à leurs messes en musique l'exécution simple de ce plain-chant, tout défiguré qu'il fût. Le Sueur et Choron méritent toutefois d'être considérés à part et de fixer quelques moments votre attention.

Les compositions de Le Sueur portent des traces nombreuses d'inspiration religieuse; mais on voit qu'elles ont été écrites plutôt pour une chapelle impériale que pour une assemblée de chrétiens de tout rang, de tout âge, de toute éducation. Quoique d'une facture généralement majestueuse et simple, ses morceaux sont composés d'éléments trop compliqués pour être exécutés facilement par un grand nombre de voix. D'un autre côté, les textes sont presque partout détruits et le compositeur n'a évidemment cherché qu'à exprimer le sentiment, l'expression générale de la partie liturgique qu'il avait à traiter. Aussi, en plaçant Le Sueur en tête des artistes qui se sont livrés à la composition religieuse dans ces derniers temps, nous regrettons d'autant plus qu'il soit entré dans une fausse route; car il y a

entraîné une foule de compositeurs qui s'égarent encore en glanant derrière lui dans ce sillon bientôt stérile.

M. Choron et l'institut dont il fut le fondateur, occupera une grande place dans l'histoire musicale de notre siècle. Cet artiste dévoué consacra sa vie tout entière à faire prévaloir sur les œuvres profanes des compositeurs de son temps une musique plus sévère empruntée au XVIe et au XVIIe siècles. D'après ce que nous avons vu plus haut, cette époque, objet de la prédilection de Choron, était fort éloignée d'offrir la pureté musicale liturgique des siècles précédents; mais enfin c'était un premier pas fait vers une réforme. Comme les maîtres du XVIe siècle s'étaient appliqués à harmoniser le chant grégorien qui servait généralement de thème à leurs compositions, M. Choron devait le préférer par cela même aux nouveaux chants arrangés par Chastelain et par M. l'abbé Le Bœuf. Il publia en effet en 1811 une brochure intitulée : *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Église de Rome dans toutes les Églises de l'Empire Français.* Palestrina fut à ses yeux le compositeur par excellence. Il répandit ses œuvres et en fit exécuter publiquement une grande partie. Professeur de chant émérite, il forma des élèves éminents et donna à l'art musical une impulsion qui depuis vingt ans ne s'est point ralentie. Le gouvernement d'alors seconda ses efforts, et il lui revient une part de la gloire et des résultats qu'obtint M. Choron. Quelque imparfaite qu'ait été son œuvre plutôt artistique que chrétienne, s'il avait eu des successeurs zélés comme lui, et influents, le retour aux saines idées sur la musique religieuse se serait effectué plus rapidement. Mais le mouvement réformateur s'arrêta à sa mort. De son école sortirent des professeurs de chant, des compositeurs de musique profane, des artistes lyriques, mais peu ou point de maîtres de chapelle.

A travers tant de vicissitudes, nous sommes arrivés au temps présent. Vous retrouverez, monsieur le Ministre, dans cette partie de notre Rapport les conséquences de ce qui précède, et les conclusions se formuleront d'elles-mêmes dans votre esprit comme sous notre plume. Nous n'avons plus de maîtres de chapelle. Le peuple ne chante plus dans les temples. Les accents qu'on y entend scandalisent au lieu d'édifier, et l'exécution des mélodies religieuses doit couvrir de honte un pays civilisé et chrétien comme la France. Tandis qu'une subvention considérable procure aux personnes aisées les plaisirs de l'Opéra, les cathédrales, asile de tous, grands et petits, reçoivent trois mille francs, cinq mille francs au plus pour la musique religieuse de toute l'année. Tandis que le Conservatoire forme aux frais de l'État des instrumentistes et des compositeurs pour les théâtres, nous

n'avons pas un seul établissement d'où sortent des maîtres de chapelle pour les églises. Ici la cause et l'effet se trouvent liés si étroitement qu'on ne sait si cet abandon de la musique religieuse résulte de l'indifférence publique ou de l'absence de toute impulsion supérieure. Dans les villes mêmes où l'art musical est le plus cultivé, dans le midi, à Toulouse, par exemple, une sorte de civilisation est au théâtre, dans les salons, dans la rue, et je ne sais quelle barbarie dans le temple. Le monopole des louanges du Seigneur est confié la plupart du temps à des chantres ignorants qui doivent peu à l'art et souvent encore moins à la nature. Incapables de conjuguer *Dixit*, ou de décliner *Dominus*, ils débitent sans comprendre le sens du texte une musique déjà dénaturée dont ils morcellent les phrases et brisent les périodes. Enfin, comme on aurait dit au XVIe siècle : la langue d'Orphée s'est refroidie; ses membres sont épars, tristes et silencieux :

Inter sacra Deûm nocturnique orgia Bacchi,
Discerptum latos juvenem sparsere per agros.
.....
.....
..... Vox ipsa et frigida lingua.

Et cependant la musique religieuse a été de tout temps une des branches les plus importantes de l'art. Elle a droit à l'attention de tous, quelles que soient les opinions religieuses. Celle dont nous nous occupons ici a reçu du christianisme un sceau particulier qui lui donne un caractère supérieur à tout ce qu'on peut entendre. En effet, qu'y a-t-il de plus sublime que la pensée renfermée dans le sens des textes? de plus beau que l'expression, la parole même du texte; que la musique enfin, ce développement de la sensation, cette expression enthousiaste, ce paroxysme de la pensée et de la parole? Aussi lorsque ces trois dons du Créateur marchent ensemble, de pair en quelque sorte, il en résulte un effet puissant, une influence immense qui s'étend, se propage bien au delà de son foyer primordial. Ces qualités de la pensée exprimée et lancée dans l'espace, revêtue d'une enveloppe mélodieuse, se retrouvent dans des proportions rationnelles, exactes et bien coordonnées dans la véritable musique religieuse. L'emploi de cette branche de l'art est plus fréquent que celui de toutes les autres; car sauf la prédication, les actes du culte chrétien sont chantés, psalmodiés ou tout au moins accompagnés d'un certain rhythme. Cependant il a été, il faut le dire, le plus négligé dans ces derniers temps. Le mouvement archéologique nous emporte, et la restauration gothique sera complète en matière d'art. On veut reprendre

les belles lignes commencées au XIIIe siècle. L'architecture a ouvert la voie et sa cause est gagnée. La peinture sur verre, l'iconographie, la sculpture, les fresques, les vêtements sacerdotaux, le symbolisme théologique et historique, tout s'avance, progresse, et modifie peu à peu notre société. Honneur aux savants et aux hommes d'État qui ont favorisé et provoqué ces études dans lesquelles réside virtuellement le secret de l'avenir. Mais à quoi serviront ces cathédrales que l'on restaure depuis le sol jusqu'à la voûte, que l'on meuble de verrières splendides, où l'on ressuscite de toutes parts les témoignages de la foi de nos pères ; à quoi serviront ces travaux gigantesques, si les accents de la prière sont toujours décolorés et presque barbares ; si les chants du chœur continuent toujours à s'y montrer indignes de l'ensemble harmonieux qui les enveloppe? En effet, la cathédrale est tout un monde de saints personnages, d'apôtres, d'êtres de toute sorte, auxquels la liturgie donne l'âme, la vie, la parole, l'action. Si la langue de l'Église se refroidit, si sa bouche est muette, toutes ces apparitions s'effacent et rentrent dans leur morne passiveté. Il y aurait, vous le voyez, monsieur le Ministre, inconséquence de la part de l'administration, si elle ne parachevait pas son œuvre. D'un doigt, elle ressusciterait une bouche éloquente; de l'autre, elle lui imposerait silence.

S'il nous était permis d'émettre un vœu dont l'accomplissement étranger à l'action du ministère des cultes s'y rattache en ce moment par l'identité d'influence, nous demanderions que l'on apprît le latin de l'Écriture sainte dans les écoles à quelque degré qu'elles appartiennent. Nous nous plaignons presque unanimement de l'absence de toute croyance où se trouvent nos contemporains. L'ignorance n'en est-elle pas une des causes principales? Et le moyen de remédier à cette ignorance n'est-il pas l'initiation aux actes et cérémonies de l'Église, seule dépositaire de la foi chrétienne? Les exercices auxquels cette étude donnerait lieu ne prendraient pas un temps considérable aux autres parties de l'enseignement. Ils pourraient être bornés à une simple explication faite la veille des textes récités et chantés les dimanches et les jours de fêtes. Tel serait l'élément préparatoire et essentiel de la participation du peuple à l'exécution des mélodies religieuses. Il n'était pas rare, en ces derniers temps, de rencontrer dans les villages aux environs desquels des abbayes avaient existé, des paysans remplissant les professions les plus humbles, celle de sabotier par exemple, s'interpeller en latin et s'adresser les questions suivantes : Quomodo vales? Domine, quota hora est? Quò vadis? et si quelque voyageur leur témoignait son étonnement, ces pauvres gens lui répondaient : « Ah! monsieur, nous avons appris

cela chez les moines. » Pour savoir traduire leur missel, en fabriquaient-ils moins bien leurs sabots ? N'est-on pas plus avancé sous ce rapport en Allemagne, dans le Danemark et même en Irlande qu'en France ? On sait que dans ces pays beaucoup de paysans savent le latin. En Irlande, dans le comté de Kerry, à Killarney, célèbre par ses lacs et son antique abbaye de bénédictins, les paysans parlent toujours avec l'anglais le latin du moyen âge.

Les développements exagérés de l'orgue n'ont pas peu contribué à affaiblir l'exécution de la musique religieuse dans le chœur de nos églises. Cet instrument qui autrefois servait à accompagner les chants liturgiques est devenu par ses dimensions et l'usage qu'on en fait un hors-d'œuvre dans les offices divins. Au lieu de soutenir la voix des fidèles, il a remplacé cette musique vivante, animée, générale, par des improvisations très-longues qui interrompent les textes, leur ôtent leur caractère et les rendent inintelligibles. Quelle que soit la beauté de ses effets sonores, il donne à un seul artiste le monopole de l'expression de la prière ; il usurpe le droit du prêtre auquel il appartient seul d'élever la voix au nom du peuple. Quant au genre de musique que les organistes ont adopté, ils l'ont tiré des entrailles mêmes de l'art profane, sous le prétexte des différences qu'offre le chant ecclésiastique avec les conditions ordinaires du système propre à la musique moderne. Les artistes, repoussant ce que le chant liturgique pouvait avoir d'exclusif, se sont renfermés dans un cercle aussi exclusif. Ils ont trop oublié que la convenance est la première loi de l'art. Leur talent individuel s'ébattant dans un certain milieu ne voit rien au delà. Tel un peintre décorateur amoureux de son art, jugeant tout à son point de vue, critiquant sans examen les tableaux de Salvator Rosa, de Berghem et de Gérard Dow, manquerait de savoir et de bon sens ; tel l'artiste musicien qui repousserait toute œuvre n'offrant pas une tonalité classique, les basses chantantes et les points d'orgue à la mode, les accords compliqués, enfin les effets particuliers qui constituent son beau idéal, sa vérité exclusive, pourrait être un compositeur habile, mais méconnaîtrait cette première loi de l'art, la convenance de l'expression avec le sujet, seul frein imposé à la liberté. Il est temps cependant que l'art pour la pensée remplace l'art pour l'art ; qu'une maxime chrétienne remplace une maxime païenne et matérialiste.

Nous désirons en conséquence, monsieur le Ministre, voir l'orgue se perfectionner dans le caractère qui lui est propre, au lieu d'emprunter à la musique profane des effets éloignés de la gravité du culte chrétien. Les dépenses très-considérables qu'occasionnent à l'État chaque année la construction et la restauration de ces gigantesques instruments pourraient être diminuées et ap-

pliquées de préférence au développement plus intéressant et plus efficace des connaissances musicales liturgiques dans les bas-chœurs de nos cathédrales.

C'est ici le lieu d'appeler votre attention, monsieur le Ministre, sur une institution destinée à aplanir les difficultés que peut présenter notre plan de rénovation. Il s'agit de la fondation d'une *École normale de Chant ecclésiastique*. Le projet de cet établissement dont nous avons jeté les bases a excité de nombreuses sympathies, tant du côté des membres du clergé que de celui de l'administration. L'Église reçoit de l'État à notre époque une partie de ses moyens extérieurs d'influence, des monuments, des orgues, des vitraux, des objets mobiliers, des fonds de bas-chœur; les architectes eux-mêmes sont actuellement désignés par votre ministère pour la restauration des édifices diocésains. Une lacune ne serait-elle pas comblée si, par la fondation d'un conservatoire de musique religieuse, des sujets spéciaux, des artistes recommandables par leurs connaissances liturgiques et leur habileté musicale étaient formés aux fonctions importantes de maîtres de chapelle? NN. SS. les Évêques et MM. les Curés sont souvent dans l'obligation d'opter entre des personnes ignorantes de l'art musical quoique versées dans la connaissance des usages liturgiques et des artistes de mérite, il est vrai, mais complétement étrangers aux habitudes cléricales. Cette institution serait appelée à exercer une influence tutélaire sur l'art musical religieux et sur les artistes musiciens eux-mêmes qui trouveraient au sortir de l'*École normale* une carrière honorable et une occasion d'exercer leur talent. Les villes de province seraient assurées de posséder dans leurs murs des artistes que des études approfondies rendraient dignes des fonctions qu'elles pourraient leur confier. L'étude du latin et des usages liturgiques serait intimement liée à celle du chant ecclésiastique. Ces trois connaissances manquent à la plupart des maîtres de chapelle choisis parmi les artistes profanes, ce qui explique l'infériorité permanente de l'exécution du plain-chant comparée à celle de la musique dite religieuse pour laquelle ces derniers ont une prédilection naturelle. Nous pensons qu'un établissement de ce genre contribuera tout à la fois à remplir le but principal qui est la création de maîtres de chapelle, à l'élévation et au progrès de l'art en général, enfin à la moralisation des artistes.

Quoique la fondation d'une *École normale de Chant ecclésiastique* réponde à un besoin et soit une conséquence de la marche administrative inaugurée en ces derniers temps, néanmoins elle peut se faire attendre; aussi faudrait-il peut-être commencer par se préoccuper de l'état actuel des maîtrises ou plutôt de l'emploi des fonds alloués pour le service des bas-chœurs. Une

nouvelle répartition est sollicitée depuis longtemps par NN. SS. les évêques et devra être l'objet d'une enquête administrative. Mais au point de vue de l'art, une autre tâche reste à accomplir. L'exécution des chants religieux, comme nous l'avons dit plus haut, est tellement mauvaise, inintelligente, qu'elle doit être l'objet d'une réforme : le clergé la désire et l'administration va y apporter son attention. La mission que votre ministère m'a fait l'honneur de me confier dans le midi de la France et jusqu'en Corse m'a fourni l'occasion d'entendre dans toutes les églises la cacophonie la plus intolérable et de constater le mauvais état du chœur, les chantres sans connaissances musicales, les enfants sans instruction et sans voix, les instruments d'accompagnement écrasant ou suivant mal le chant, les mélodies débitées sans goût, les phrases les plus belles brisées et rendues inintelligibles, la foule pieuse des fidèles ne mêlant jamais ou presque jamais sa voix aux chants exécutés dans le chœur, malgré l'organisation musicale et la facilité d'intonation qui distinguent les habitants du midi et dont ils réservent l'usage pour la musique profane. Les causes de cette indifférence apparente sont partout les mêmes : la liturgie chantée au chœur de manière à défendre au peuple toute participation à son exécution ; les improvisations de l'organiste qui absorbent les deux tiers du temps consacré aux offices; enfin l'absence de tout enseignement de musique religieuse. Il n'y a même plus de messes hautes dans certains diocèses. Faute de chantres, les fêtes les plus chômées s'y passent sans que les églises, la cathédrale même, retentissent des accents de la prière catholique [1]. Ce symptôme est très-alarmant, et, pour remédier à un tel état de choses, il serait utile d'intervenir non pas seulement pour constater l'emploi des fonds qui sont alloués chaque année aux bas-chœurs, mais encore pour transmettre aux maîtres de chapelle des conseils purement artistiques par l'intermédiaire d'hommes de goût et de science. Ces conseils porteraient principalement sur les moyens de développer la voix des enfants:

1. Dans tout le diocèse d'Agen on ne chante presque jamais la messe. Il a fallu toute la volonté de monseigneur de Vésins, l'évêque actuel, pour qu'on eût des messes hautes, même dans l'église cathédrale. A Tonneins, on célèbre des messes basses; c'est cependant une ville de sept mille habitants. Il y a mieux; à Faulliet, commune de onze cents âmes, le 8 septembre, jour de la Nativité et fête patronale de l'endroit, on n'a pu cette année trouver des chantres pour avoir une messe haute. Nous tenons ces faits du savant directeur des « Annales Archéologiques », M. Didron, qui a été naguères le témoin de cette incapacité et de cette indifférence contre lesquelles il s'élève depuis longtemps. Le zèle persévérant qu'il met à éclairer la grave question du chant liturgique n'a pas peu contribué à le réhabiliter dans tous les bons esprits et à en faire désirer une réforme intelligente. Les faits que nous venons de signaler se sont reproduits souvent dans plusieurs diocèses, entre autres dans celui de Périgueux.

de composer un ensemble choral ; de provoquer la participation du peuple au chant sacré dans la cathédrale, et de là dans les paroisses ; de tirer parti des écoles, quelquefois fort nombreuses, qui assistent aux offices et où l'on apprend déjà la musique vocale. Ces conseils empêcheraient la routine et le mauvais goût, en même temps qu'ils exciteraient l'émulation des maîtres de chapelle et des artistes attachés au chœur. Leur répertoire pourrait s'enrichir par ce moyen des morceaux les plus beaux de musique religieuse approuvés par l'autorité épiscopale. NN. SS. les évêques verraient avec satisfaction dans ces mesures un intérêt toujours croissant s'attacher aux pompes liturgiques de l'Église de France, un enseignement musical indirectement donné à leurs séminaires, enfin une occasion de signaler les besoins que peuvent éprouver certaines maîtrises et de fournir les renseignements nécessaires à une répartition nouvelle. Pourrait-il en être autrement, quand le but de l'État en intervenant serait de fournir au clergé les moyens de rendre l'expression liturgique aussi digne, aussi intelligente que l'exige l'état actuel des esprits, en même temps qu'il s'accorderait avec les exigences d'une bonne administration ? Un des prétextes qu'invoquent certaines personnes au goût difficile qui se tiennent éloignés de l'Église est la barbarie des accents de la prière catholique. Plusieurs ecclésiastiques ont pensé que l'exécution d'une musique moins étrangère à leurs habitudes lèverait leurs scrupules et les ramènerait à la fréquentation des saints offices. Mais le remède a été déclaré insuffisant par l'expérience, et plus la question sera étudiée, plus on sera convaincu qu'une musique mondaine ne plaît qu'aux mondains ; qu'elle sert même de thème à de nouveaux sarcasmes de la part de ceux pour qui on lui ouvre les portes des églises. Le christianisme a sa musique ; au veau d'or la sienne !

Le résultat le plus désirable est d'amener les personnes qui assistent aux offices à faire de leur propre bouche la profession de leur foi, de réveiller ce concours volontaire, cette émulation des anciens jours, et il n'est pas impossible à obtenir. Nous pourrions citer parmi les moyens à employer ce qui se passe depuis cinq années dans un collége de Paris, au collége Stanislas. Plusieurs centaines d'élèves chantent sans le secours d'aucune voix étrangère et à l'aide d'un livre noté les offices des dimanches et des fêtes avec un ensemble admirable. Un autre exemple nous a été offert dans une modeste bourgade du diocèse de Verdun. Un jeune ecclésiastique s'y étant rendu pour prendre possession de la cure, acquit, après avoir visité tous ses paroissiens, la triste certitude de leur état d'indifférence religieuse. Il épuisa vainement toutes les raisons que

purent lui fournir son zèle et sa piété pour combattre les préjugés des habitants de la commune et les ramener à l'église. Ses démarches étaient partout mal accueillies et le jeune prêtre revenait au presbytère tout pensif, mais non pas découragé. Voyant qu'il ne réussissait pas auprès des adultes et ne pouvant supporter la pensée que Dieu ne fût pas invoqué et glorifié dans son humble paroisse, il y invita les enfants. Il commença par donner des leçons de musique religieuse à deux ou trois d'entre eux, et quand leur voix fut assez développée, il leur fit chanter quelques parties de l'office divin. Le maître d'école touchait un peu l'orgue. Les parents se rendirent à l'église pour constater les progrès du fils de Jacques ou de Guillaume. L'émulation maternelle peupla bientôt d'enfants la salle d'étude du curé musicien. Peu à peu on trouva que le séjour à l'église laissait dans l'âme une impression douce et aimable. Des voix mâles vinrent se mêler avec docilité aux inflexions plus tendres des voix d'enfants et de femmes, et cet amas d'habitants divisés par leurs habitudes et leurs intérêts, devint, grâce à la musique religieuse, une famille de chrétiens se réunissant régulièrement pour invoquer ensemble le Dieu à qui appartient toute louange, le protecteur de leurs moissons.

Si nous passons de l'est à l'ouest de la France, nous trouverons des traces bien plus nombreuses du chant liturgique devenu populaire. Dans beaucoup de paroisses de Bretagne, où les antiques mélodies grégoriennes sont demeurées, le peuple chante les offices des plus simples dimanches et les sait par cœur en grande partie.

Ramenée à sa source primitive, la musique religieuse ne sera plus le résultat d'une science mesquine et pédante. Elle reprendra son véritable caractère, c'est-à-dire, le caractère catholique, universel, populaire. Loin d'exister en dehors des textes et de les mutiler, elle s'attachera étroitement à eux et formera avec eux cette unité dogmatique et enseignante que saint Bernard exprimait si énergiquement par ces paroles :

« Que le sens resplendissant de vérité fasse retentir la justice, persuade l'humilité, enseigne l'équité; qu'il fasse naître dans les cœurs la véritable lumière; qu'il réforme les mœurs, crucifie les vices, épure les affections, règle les sens. S'il s'agit du chant lui-même, qu'il soit plein de gravité, exempt également de mollesse et de dureté, suave sans être frivole; qu'il charme les oreilles pour toucher les cœurs. Qu'il dissipe la tristesse et calme la colère; qu'au lieu d'abandonner le sens de la lettre, il le féconde. Car la grâce spirituelle s'éteint considérablement, lorsque, distrait par la frivolité du chant, on ne sent plus l'influence utile du texte, comme aussi lorsqu'on

s'applique plus à moduler des sons qu'à faire pénétrer les choses elles-mêmes. » (S. Bernardi Opera, tom. I, epist. CCCXII.)

Nous avons donc l'honneur de vous proposer, monsieur le Ministre, la prise en considération de l'état actuel de la musique religieuse en France et de soumettre à votre décision les propositions suivantes, conclusions de ce rapport :

1° La bonne exécution de la musique liturgique dans les cathédrales sera l'objet de l'attention toute spéciale de l'administration des cultes, et les moyens d'arriver à ce but seront fournis par elle à NN. SS. les évêques.

2° L'emploi des fonds alloués par l'État pour le bas-chœur des cathédrales, la situation de chaque maîtrise et les besoins qui pourraient s'y manifester seront constatés par des personnes désignées par M. le Ministre. Ces fonctionnaires devront en outre s'enquérir auprès des maîtres de chapelle de l'état de l'enseignement musical dans leur maîtrise et les éclairer de conseils relatifs à leur art.

3° Une école normale de chant ecclésiastique sera fondée dans le but de former des artistes spéciaux qui, soit comme exécutants, soit comme compositeurs, conserveront à la musique religieuse le rang qu'elle doit occuper dans un pays où tous les autres arts sont parvenus à un haut degré de perfection.

Veuillez recevoir, monsieur le Ministre, l'assurance de ma haute considération et de mon dévouement respectueux.

FÉLIX CLÉMENT,
Membre de la Commission des Arts et Édifices religieux.

Paris, ce 7 septembre 1849.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE ET Cie,
RUE SAINT-BENOÎT, 7.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

AL Clément, Félix
1927 Rapport sur l'état
C54 de la musique religieuse
en France

Music